Sincronía
ISSN: 1562-384X
Revista de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía / Departamento de Letras
Año XIX. Núm. 67 Ene-Jun. 2015

Foucault-Magritte. Un diálogo sobre la imagen y la representación artística.

Hermann Omar Amaya Velasco
hermannomar@gmail.com
Sistema de Universidad Virtual, UdeG

Introducción

Ceci n'est pas une pipe es una pintura hecha entre 1928 y 1929 por René Magritte, es también un ensayo escrito en 1973 por Michel Foucault, dedicado a la obra del pintor belga.[1]

La pintura, en su primera versión, consiste en la imagen de una pipa y debajo una oración simple en forma de negación que dice: "Esto no es una pipa". El cuadro carece de profundidad, no hay ningún espacio detrás de la imagen y el enunciado, de ahí la impresión que figura y texto se encuentran flotando en ningún lugar.

El lienzo sugiere preguntas casi inmediatas: ¿a qué se refiere el pronombre demostrativo «*ceci*» -esto- en la frase?, ¿qué es lo que está en juego entre la contraposición de una imagen y el enunciado que la niega? ¿Se trata acaso de una advertencia sobre el uso habitual de las imágenes y las palabras para referirnos a las cosas, de un intento por desnudar la costumbre del uso de la semejanza como mecanismo para establecer relaciones entre los objetos?

Pero en este trabajo no buscamos ni una respuesta ni una interpretación verídica a la pintura surrealista; se trata, más bien, de un pretexto para reflexionar sobre el estatus de la imagen y la representación como experiencias estéticas.

Tampoco es necesario remitirnos a la fenomenología para pensar una experiencia semejante. Ya sea visto como un hecho antropológico, cultural o incluso como una categoría del espíritu –en sentido hegeliano, el arte suele conducir a una reflexión sobre la actividad creadora, a

[1] *La trahison des images* es el nombre originario de la pintura. Existe una segunda versión hecha en 1966 titulada *Aube à l'antipode.* En lo sucesivo, emplearemos sólo el título original para referirnos a cada una de las versiones y *Ceci n'est pas une pipe* para el ensayo de Foucault.

un acto de contemplación de lo representado y a una apreciación del mundo desde las imágenes y las formas ahí creadas. Es en este sentido que por experiencia estética nos referimos al simple acto que involucra la capacidad sensible del espectador para comprender y reflexionar una obra y las imágenes ahí contenidas.

Por su parte, *Ceci n'est pas une pipe*, el ensayo, reintroduce la discusión sobre la representación y la semejanza iniciada por el mismo autor en *Las palabras y las cosas*. Alejados de la experiencia perceptiva y de las cualidades sensibles de la imagen, ambos textos ofrecen una interpretación del arte en general, se expresan bajo el estilo de un diagnóstico de las obras artísticas en tanto síntomas de regularidades y verdades que emergen a través de la historia. Foucault interpreta las dos versiones de la pipa de Magritte como una señal que evidencia la presencia de una alteración y una ruptura en la historia del pensamiento, en la forma de ordenar y de pensar las cosas.

Lo interesante de ambos, pintor y filósofo, son sus reflexiones sobre la representación, la semejanza y la similitud. Enmarcados en el triángulo de estos tres conceptos, el propósito de este trabajo es analizar la intencionada autorreferencia de Magritte a través del diálogo sostenido entre ambos, para clarificar la pertinencia de la autoreferencialidad en el arte, es decir, con el fin de averiguar si es válido pensarla más allá de las fronteras exclusivas de la lógica.

Si bien la autorreferencia hunde sus raíces en los principios lógicos de identidad y de no contradicción, para poner en evidencia las paradojas de aquellas expresiones cuya significación hacen referencia a sí mismas; en el contexto de la estética su función no parece estar del todo claro, de ahí nuestro interés por el caso Magritte. Si en lógica, la autorreferencia señala los límites de lo que puede ser dicho racionalmente, en el arte la falacia parece cobrar una nueva función.

El texto consiste en un diálogo entre el pintor René Magritte y el filósofo Michel Foucault. En la primera parte desarrollamos un análisis de los conceptos de semejanza y similitud y sus implicaciones en la formación y comprensión de la imagen pictórica. Luego, en segundo lugar, elaboramos cuatro interpretaciones posibles de *La trahison des images*, la cuarta nos permitirá desarrollar nuestra tercera y última reflexión sobre la pertinencia y posibilidad de la autorreferencia como una modalidad de comprensión estética que revela los límites ambiguos entre lo que puede y no puede pensarse, como una modalidad de expresión que pone en evidencia la fragilidad de los contornos fronterizos del pensamiento occidental.

Semejanza y Similitud

Después de la lectura de *Las palabras y las cosas*, el 23 de mayo de 1966 Magritte dedica una carta a su autor para señalar una objeción:

> «Espero que le complacerá considerar esas pocas reflexiones a propósito de la lectura que hago de su libro *Les mots et les choses…*Las palabras Semejanza y Similitud le permiten sugerir con vigor la presencia –absolutamente extraña- del mundo y de nosotros mismos. Sin embargo, creo que estas dos palabras apenas están diferenciadas, y los diccionarios apenas son edificantes en cuanto a lo que las distingue.» (Magritte, Carta a Foucault, 1997: 83)

En efecto, una lectura atenta al texto permite corroborar la réplica, similitud y semejanza son usadas sin distinción alguna. En “La prosa del mundo”, capítulo II, leemos lo siguiente:

> «Es necesario que nos detengamos un poco en este momento del tiempo en el que la semejanza va a desligarse de su pertenencia al saber y desaparecerá, cuando menos en parte, del horizonte del conocimiento. ¿Cómo se pensaba la similitud a fines del siglo XVI o aun a principios del XVII? ¿Cómo podía organizar las figuras del saber? Si es verdad que las cosas que se asemejaban eran infinitas

¿podemos, cuando menos, establecer las formas según las cuales podían llegar a ser semejantes unas a otras?»

[2] (Foucault, 1968: 26)

Posteriormente, cuando se describen las principales "figuras de la semejanza", se aprecia el mismo uso indiscriminado:

«[…] bastará con indicar las figuras principales que prescriben sus articulaciones al saber de la semejanza. Hay cuatro que son, con toda certeza, esenciales. […] La *convenientia* es una semejanza ligada al espacio en la forma de "cerca y más cerca". Pertenece al orden de la conjunción y del ajuste. […] La segunda forma de similitud es la *aemulatio:* una especie de conveniencia que estaría libre de la ley del lugar y jugaría, inmóvil, en la distancia.» (*Ibid*: pp. 27-28)

…y la concurrencia indistinta y aleatoria prosigue durante el desarrollo de *la analogía* y de *la simpatía*. Pero no es nuestra intención detallar el empleo de los conceptos a lo largo del texto, basta confirmar que si bien es cierto que los términos se implican entre sí, la obra no explica de qué forma ocurre la relación ni establece ninguna diferencia entre ellos, su uso es confuso, oscuro e indiferenciado.

Compartimos con Magritte la inquietud por definir ambos conceptos como un momento preliminar a cualquier reflexión sobre la imagen y la representación en el arte. El pintor, de hecho, nos ofrece algunas notas que podrían servirnos: « La semejanza, en tanto tema del lenguaje familiar, es más o menos semejante, en la medida en que dos identidades tienen más o menos similitud. Ahora bien, la semejanza no es una relación entre dos términos […] Parecerse es un acto, y es un acto que sólo pertenece al pensamiento.» [3] (Magritte, 1994: 167)

La cita proporciona un acercamiento preliminar. De ella destacamos, en primer lugar, el principio de identidad como condición para las definiciones correspondientes. En segundo lugar resaltamos el hecho que similitud y semejanza son empleados en la medida que exista una relación entre al menos dos objetos o términos. Y en tercero sobresale la idea de perfección que se establece entre ellas, donde la semejanza no sería más que un tipo de similitud inexacta.

Decimos entonces que A es semejante a B cuando B posee ciertas propiedades de A. La semejanza ocurre siempre entre dos cosas que no son ni idénticas, ni iguales, ni distintas, pero poseen algo similar y algo diferente entre sí. A y B son diferentes entre ellas, pero su semejanza radica en algo "similar" que permite ponerlas en relación; similitud y diferencia son entonces las dos condiciones que hacen posible que A y B sean semejantes.

Desde estas precisiones preparatorias podemos volver a *Las palabras y las cosas*. Sin perder de vista las objeciones ya señaladas, la obra es una especie de narración de la historia del pensamiento occidental a través de la semejanza como figura central.

En el siglo XVI significar implicaba descubrir la semejanza de lo significado, sacar a la luz aquello que es propio de la cosa a conocer. Así por ejemplo, cita Foucault, debido a la analogía entre la nuez y la cabeza humana (cráneo/cáscara de la nuez y cerebro/fruto de la nuez) se estableció una relación natural/simbólica entre ambas: « […] lo que cura "los dolores del pericráneo" es la espesa corteza verde que descansa sobre los huesos —sobre la cáscara— de la fruta: pero los males interiores de la cabeza son prevenidos por el núcleo mismo "que muestra enteramente el cerebro". » (Foucault, 1968: 26)

El mundo era una unidad homogénea, las cosas mantenían una identidad esencial entre ellas, las palabras (otro fenómeno más del mundo) eran una especie de bisagra que unían y comunicaban al hombre y al mundo. Entre palabra y cosa existía una identidad inmediata, la semejanza preexistía

por sí misma, naturaleza y lenguaje proclamaban una unidad armoniosa entre sí. Se trataba entonces de descifrar los símbolos que aparecen entre las cosas, de interpretar los caracteres oscuros que existen en la naturaleza, de aprender a leer el lenguaje oculto en los seres mismos.

En "Representar", capítulo III, Don Quijote es interpretado como un síntoma que evidencia una transformación epistémica. El caballero errante es expuesto aquí como el buscador nostálgico y delirante de semejanzas, donde las cosas son forzadas a parecerse a las palabras, donde su búsqueda obstinada se transforma en trágica alucinación y delirio: el ávido, flaco e inexperto lector don Quijano se refiere a sí mismo como el caballero andante y valeroso, los molinos son transformados en míticos gigantes, manadas mansas de ovejas en ejércitos bravíos de soldados, la hija de Lorenzo Corchuelo en Dulcinea del Toboso, una bacía en un yelmo, etc. Así, los intentos por encontrar la semejanza entre las palabras y las cosas son ahora reducidos a ridículas historias, a locuaces aventuras, a torpes delirios.

Don Quijote se exhibe como un síntoma que pone en evidencia una especie de divorcio entre palabra y cosa, la semejanza entre ellas ha dejado de ser la forma del saber por excelencia, pero observemos cómo sigue conservando un valor fundamental: es ahora una señal que indica peligro, una signo que anuncia el camino al error, a la demencia, al disparate, a la oscuridad del misticismo irracional y de la ausencia de fundamento, a las confusiones donde lo diferente puede parecer similar.

Las Meninas son interpretadas como otro síntoma del pensamiento clásico. El cuadro desaparece el objeto representado, multiplica las posibilidades de representación; más allá de un simple autorretrato, se trata de una autorepresentación de Velázquez representando algo. Lo extraño de la obra es que no sabemos exactamente qué y cómo es lo que el pintor representa -si acaso pudiéramos verificar y asomarnos por el costado del lienzo.

Es también la representación del revés de lo representado, es decir que lo plasmado en el lienzo ocurre fuera de la obra: personajes fortuitos como los curiosos que observan, el mismo pintor en acción, la disposición espacial, la luz que invade, el reflejo mismo de los reyes posando. Todo está dispuesto en el cuadro, excepto el motivo que une a todas las imágenes que ahí se encuentran: aquello que está siendo representado en el lienzo que dibuja Velázquez. La relación entre objeto e imagen ha quedado oculta, la representación aparece entonces como una pura representación abstracta.

Resaltemos el conflicto de la representación en el arte que esta versión de la historia del pensamiento pone en evidencia: ¿Qué es lo que está en juego entre una imagen pictórica y el objeto representado?, ¿cómo ocurre la semejanza entre imagen y cosa? ¿Qué es lo que el artista busca representar en su obra?

Las respuestas varían según el movimiento artístico que se trate. En la época del *Quattrocento*, por ejemplo, la pintura introduce las tres dimensiones, incorpora la perspectiva y la profundidad en el cuadro. Los rayos de luz, venidos desde el exterior del lienzo, otorgan una claridad que buscan disipar las fronteras entre la representación y lo representado, es decir que a través de los efectos de luz se recrea una claridad proveniente del exterior como si se tratara de una luz natural que intenta disimular el artificio del cuadro. La ilusión consiste en hacer olvidar la pintura como un mero espacio de tela y su contenido como una imagen de lo real.[4]

A través del empleo del espejo en la pintura se aprecia otro dilema en la historia del arte. La introducción del espejo y el reflejo en su interior altera la representación propuesta, introduce una nueva presencia, provoca al espectador al proponer dos copias posibles de lo representado. En *Las Meninas,* el espejo al fondo del cuadro introduce un conflicto que va más allá de la "doble invisibilidad" señalada por Foucault.[5] Al respecto, Alain Milon, en *Cartes incertaines*, escribe: «Da la impresión que el problema no sea tan simple como eso. El espejo no necesariamente refleja al rey y

a la reina hacia el exterior del lienzo, sino, más bien, la parte central del cuadro que Velázquez está a punto de pintar. También puede tratarse de una pintura ya pintada, que representa al rey y a la reina.»[6] (Milon, 2012: 164)

En el mismo contexto, obras como *Venus y cupido* de Rubens, o el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck, o *Un bar aux Folies-Bergères* de Manet, introducen nuevas dificultades de la representación pictórica, desafían al espectador a averiguar la relación de identidad entre la imagen representada y su reflejo, a interpretar las posibilidades de las dos presencias y su relación entre ellas, a abandonar su posición fija frente a un cuadro que obliga, por su parte, a observarlo desde diversos ángulos, a descifrar la posible posición del artista al momento de la creación de lo representado y su reflejo.[7]

Paul Klee, por su cuenta, sostendrá que la semejanza no necesariamente significa la confirmación de la similitud: «El arte no reproduce lo visible, hace visible.»[8] (Klee, 1969: 34) Es decir que mas allá de la simple reproducción de lo real, el arte es aquello que permite luchar contra la tiranía de la analogía, la representación aquí es semejante porque en lugar de contentarse con parecerse a las cosas busca hacer visible lo real. Poco importa entonces que una imagen se parezca a una cosa o a otra imagen, lo esencial es la disociación de la semejanza con su representación pictórica o textual.

Texto e imagen

En respuesta a la carta de Magritte, Foucault publica en 1973 su ensayo *Ceci n'est pas une pipe*. El texto distingue dos concepciones sobre la representación:

> «En la pintura occidental de los siglos XV al XX, han dominado, creo, dos principios. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). [...] El segundo principio […]

plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo.» (Foucault, 1977: 47-49)

O bien texto e imagen afirman, de forma separada, su soberanía y su capacidad para dar sentido a lo real, a través del significado -para el caso del texto, o a través del referente -para el caso de la imagen. O bien imagen y palabra se implican y afirman una a través de la otra –una representación puede parecerse a una cosa y afirmar su semejanza a través de la palabra.

Da la impresión que Magritte está familiarizado con ambas concepciones. En *La trahison des images* parece advertir la diferencia entre palabra e imagen y los riezgos de su dependencia. Subrayemos la precaución de la reciente afirmación pues no hay certezas suficientes para comprender su posición respecto a la representación, de hecho, el sentido de la pintura, al menos en este ensayo, no ha sido clarificada.

Antes de adentarnos en la obra, es importante clarificar sus reflexiones sobre semejanza y similitud citadas anteriormente: Qué significa la afirmación sobre la semejanza como un acto que pertenece sólo al pensamiento?, ¿cuál es la diferencia exacta entre semejanza y similitud?, ¿qué quiso decir el pintor con que "[…] dos identidades tienen mas o menos similitud"?

La similitud entre dos gotas de agua, por ejemplo, es relativa, parcial y gradual, esto se debe a que similitud y diferencia no son más que una especie de criterios o elementos empleados para comparar, distinguir o evaluar la identidad entre al menos dos objetos. La semejanza, por su parte, es una actividad que transforma a una cosa en algo diferente a sí misma, de ahí que la relación de semejanza no ocurre entre objetos, sino que pertenece sólo al pensamiento en la medida en que se trata de una abstracción de la cosa, en la transformación de la cosa en algo distinto a ella. En términos de Magritte: «Sólo el pensamiento puede volverse la cosa que trae consigo.»[9] (Magritte, 1994: 167)

El discurso es comparable al de Quatremère de Quincy en *De l'imitaton*, donde se establece la siguiente distinción: « […] el mayor abuso […] consiste en confundir la *semejanza por imagen* […] con la *similitud por identidad.*»[10] (Quatremère, 1980: 8-9) Ambos coinciden en afirmar que es en el lenguaje familiar, en el cotidiano, donde se emplea y confunde la semejanza con la similitud. Para ambos, sólo la semejanza puede re-producir la cosa y re-presentarla a través algo diferente a ella.

Quatremère incorpora el término de imitación para detallar el tipo de semejanzas propias de la creación artística: «Imitar, en las bellas artes, es producir la semejanza de una cosa pero a través de otra hecha imagen.»[11] (*Ibid*: 3) De hecho, todo tipo de imitación produce semejanzas, pero no toda semejanza es producto de la imitación, pues la condición primera de la imitación es el uso de imágenes.

Así, podríamos hablar de dos tipos de semejanzas: una basada en el principio de identidad (la similitud, en sentido estricto), que no es más que « […] la repetición de la cosa por la cosa misma […] » (*Ibid*: 21), es decir, que son las cualidades propias del objeto las que permiten compararla con otro objeto de cualidades "idénticas". La segunda es de tipo imitativa (la semejanza en sentido estricto), que consiste en la repetición de la cosa a través de la imagen.

Es la imagen, pues, la condición para que ocurra la semejanza, ¿pero cómo ocurre la semejanza entre palabra y cosa representada?, ¿en qué medida una palabra es semejante a la cosa que representa?, ¿cómo ocurre la semejanza entre una imagen y una palabra representando, ambas, el mismo objeto?

Quatremère resuelve el conflicto al afirmar que la imagen no es un asunto exclusivo de la pintura, la escultura o la arquitectura, la poesía también, a través de las palabras, puede incorporar y reproducir la imagen al espíritu a través de las palabras.

Por su parte, la posición de Magritte no es tan clara, no hay duda que la imagen de una pipa no sirve para fumar tabaco, pero lo interesante no es la diferencia entre imagen y objeto, sino la introducción de un enunciado en forma de negación a lado de un imagen. En *La trahison des images*, ambos cumplen la misma función: representar, ¿pero en qué consiste exactamente la representación de la imagen y la del texto que parece estar negando a la primera? Presentamos a continuación cuatro posibilidades.

Primera interpretación: distinguimos a *la Pipa*: la cosa, el utensilio empleado para fumar tabaco picado, y "la pipa": el dibujo hecho por Magritte que representa *la Pipa*-. La semejanza entre ambas radica, en efecto, en el hecho de su distinción –es claro que el dibujo "pipa" no es la cosa *Pipa*- y en la similitud que permite ponerlas en relación –"la pipa" es una representación de *la Pipa,* ambas mantienen una relación de identidad que permite que una sea representada por la otra. ¿Es eso lo que el pintor quiere hacer evidente cuando escribe «esto –"la pipa"- no es *una Pipa*»?

Segunda interpretación: la frase también puede interpretarse como una confirmación de la afirmación primera, es decir que *la Pipa* y "la pipa" son distintas entre sí, y como una negación de la segunda condición: no hay similitud alguna entre *la Pipa* y "la pipa". Según esta segunda opción, el signo que representa -da igual en estos momentos que sea un dibujo o una palabra- y la cosa representada han abandonado el lugar común, no existe pues un punto de intersección entre ambas; si no hay similitud tampoco puede haber semejanza entre ellas.

Tercera posibilidad: en el cuadro se encuentra la representación dibujada de la *Pipa*: "la pipa" y debajo, al final de la frase, un sustantivo, un conjunto de letras que juntas refieren a la *Pipa*: la pipa. Decimos pues que la palabra pipa junto con la imagen "pipa" son empleadas para referirse a la cosa *Pipa.*

Habiendo introducido este tercer elemento, interpretamos la frase como «esto ("la pipa", el dibujo que se encuentra arriba de estas letras que se están enunciando) no es (no es semejante a) una pipa (un conjunto de letras que juntas pueden representar el objeto *Pipa*).

Cuarta interpretación: el pronombre demostrativo «*ceci*» –esto- normalmente sirve para designar algo que de algún modo se señala efectivamente en un enunciado, ¿pero qué es ese "algo" efectivo al que refiere la frase *Ceci n'est pas une pipe*?, ¿qué es lo que no es una pipa?

No podemos eludir el problema lógico-sintáctico que esconde semejante frase: "Esto no es una pipa", según esta nueva variante, se refiere a sí misma. Es decir, *Esto* (esto que estoy a punto de enunciar) *no es una pipa*.

En esta cuarta posibilidad el enunciado carece de un referente externo a sí mismo, carece de referencialidad. La irregularidad referencial es la siguiente: el predicado "…*no es una pipa*", forma parte de la proposición y sólo tiene sentido gracias al sujeto de la oración: "*Esto*…", por ello no puede servir la referencia de la frase y a su vez ser parte del predicado.

Autorreferencialidad y estética

La presencia de la autorreferencia en la historia del pensamiento data del viejo axioma euclidiano: «El todo es mayor que cada una de sus partes». 23 Siglos después, Bertrand Russell, en *Mathematical logic as base on the theory of types*, la describe de la forma siguiente: « "Lo que presupone el todo de una colección no debe formar parte de la colección", o recíprocamente, "Si en el supuesto de que una cierta colección posea un total, esta constante de miembros sólo definibles en términos de dicho total, la mencionada colección carecería en este caso de total." » (Russell, 1966: 83)

En el contexto de la sintaxis, la regla establece que sujeto y predicado conforman el principio de referencialidad del universo de una oración, por lo que la oración no puede ser una parte de sí misma.

"Esto no es una pipa" es pues una paradoja autorreferencial, es un enunciado laberíntico, una artimaña, una fuente de posibles errores y de contradicciones. ¿Pero es válido someter el enunciado a los principios lógicos de identidad y de no contradicción cuando éste aparece en una obra de arte?, de hecho ¿tiene algún sentido hablar de una autorreferencia en estética?

Vale aclarar que una paradoja en sí misma no es una contradicción, en realidad lo que pone en evidencia son las imposibles relaciones, las imposibles inferencias y las posibles contradicciones que implica un enunciado semejante. En este sentido, lo que una paradoja revela son los límites mismos del pensamiento, se trata de una especie de frontera entre lo que puede y no puede ser enunciado. La autorreferencialidad es un vicio y un cúmulo de ambigüedades que deben ser evitadas a fin de afirmar algo con sentido.

¿Qué hace una paradoja en una obra de arte? Legos de ignorar el principio de identidad y no contradicción, Magritte introduce la autorreferencia como un recurso estético, su valor es pragmático en la medida que el texto es empleado como condición de posibilidad de una experiencia artística.

Ni pipa ni representación de la pipa. El cuadro nos invita a reflexionar la correspondencia entre objeto y representación en tanto un abuso obstinado del lenguaje, a fastidiar cualquier relación posible entre *Pipa*, pipa y "pipa", a provocar una especie de corto circuito entre el significado y el significante, a interpelar las posibilidades del acto de nominación.

En *Aube à l'antipode* Magritte propone una nueva versión de la pintura: esta vez hay dos imágenes de una *Pipa*, en primer plano hay una pipa flotante frente a un caballete en cuyo cuadro se refugia otra pipa en el interior de los contornos seguros del lienzo.

La ausencia de un espejo impide pensar la posibilitad que se trata de una imagen y su reflejo, ambas tienen el aire de una *Pipa*, todo el mundo reconoce en las "pipas" una *Pipa*, pero ninguna es la *Pipa* de Magritte. Así, las "pipas" que no lo son y que nunca podrán serlo, son, de hecho, todas las pipas posibles en su forma única.

Bajo esta perspectiva, la pipa flotante parece remitirnos a la idea abstracta de una pipa, a su unidad que sólo es posible en tanto valor matemático, frente a su imitación aproximada que aparece en el cuadro, es decir la imagen, "la pipa". Tal vez sea esta la razón de su afirmación sobre el texto: «El título no contradice el cuadro, afirma de otra forma.»[12] (Magritte, 1994: 172)

Conclusiones

¿Qué motivó a Magritte señalar la falta de distinción entre semejanza y similitud en *Las palabras y las cosas*? Pensamos que su objeción obedece a una necesidad por reivindicar la imagen pictórica y su valor creativo, por mostrar las peculiaridades representativas que ocurren durante el proceso creativo propio del artista. En este sentido el pintor escribe: «El arte de pintar – lo que realmente amerita llamarse "arte de la semejanza" – permite describir por la pintura un pensamiento susceptible de aparecer visiblemente.»[13] (*Ibid*: 201) Como ya ha sido visto, para el pintor el término primario es la semejanza, es ella quien determina la representación en tanto acto reproductor de lo visible sin referirse apenas a la similitud.

Foucault, por su parte, responde a la objecion a través de una reinversión del planteaiento del pintor:

Sincronía
ISSN: 1562-384X
Revista de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía / Departamento de Letras
Año XIX. Núm. 67 Ene-Jun. 2015

> «La semejanza tiene un «patrón»: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias.» (Foucault, 1997: 64)

En Magritte la semejanza funciona como modelo, pero no en el sentido de una búsqueda externa que sustenta la representación lograda, se trata, más bien, de un esquema encontrado en sí mismo, en tanto acto espontáneo que actualiza lo que el pensamiento proyecta. Para el filósofo, en cambio, «La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como una relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar.» (*Ibid*)

Las semejanzas tienen un orden jerárquico, parten siempre de un original y se reparten en sus copias más o menos semejantes. Lo similar, en cambio, desarrolla series que no poseen ni comienzo ni fin, no existe una unidad originaria de referencia y en consecuencia ninguna jerarquía. Se trata entonces de un simulacro que abole la monarquía la representación: la « […] de la semejanza única y siempre la misma.» (*Ibid*: 68)

Para Foucault, "la pipa" dibujada es sólo eso, un dibujo, y la pipa escrita una simple palabra, ambas, simples simulaciones. La frase debajo del dibujo denuncia la ausencia de derecho, por parte de cualquier representación posible en el cuadro, de hacerse pasar por *Pipa*.

A diferencia de *Las palabras y las cosas*, *Ceci n'est pas une pipe* sí ofrece una definición de semejanza y de similitud desde la cual, el autor reconstruye una teoría de la imagen, pero sus

reflexiones son hechas desde la perspectiva de un espectador de arte, la imagen es interpretada como un acto de contemplación, como un *message reçu* cuya interpretación hace posible cualquier cantidad de representaciones y desdoblamientos.

En Magritte, en cambio, sus pinturas y reflexiones fueron hechas desde la perspectiva del artista, del pintor, del creador que intenta aclarar el proceso creativo y el sentido de la representación en el arte. Desde la perspectiva opuesta, la imagen es concebida como una acción autónoma, inmediata y creativa, que hace posible el conocimiento del mundo sin intervención de las cosas, como un acto del pensamiento que hace visible el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Baxandall, Michael (1985). *L'œil du Quattrocento.* París, Francia: Gallimard.

Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* México: Siglo XXI.

_____ (1997). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* Barcelona, España: Anagrama.

_____ (2004). La peinture de Manet. Dans M. Saison, *Michel Foucault. La peinture de Manet.* París, Francia: Seuil, pp. 19-48.

Klee, Paul (1969). *Théorie de l'art moderne.* París, Francia: Gonthier.

Magritte, René (1994). *Les mots et les images.* Bruselas, Bélgica: LABOR.

_____ (1997). Carta a Foucault. Dans M. Foucault, *Esto no es una pipa* (pp. 83-85). Barcelona, España: Anagrama.

Marin, Louis (1971). *Études sémiologiques. Écritures. Peintures.* París, Francia: Klincksieck.

_____ (1977). *Détruire la peinture.* París, Francia: Galilée.

_____ (1993). *De la représentation.* París, Francia: Galilée.

Milon, Alain (2012). *Cartes incertaines. Regard critique sur l'espace.* París, Francia: Les Belles Lettres.

Quatremère de Quincy (1980). *De l'imitation.* Bruselas, Bélgica: Archives d'Architecture Moderne.

Russell, Bertrand (1966). *La lógica matemática y su fundamentación en la teoría de los tipos.* Madrid, España: Editorial Taurus.

_____ (1996). *The principles of mathematics.* New York, EUA: W. W. Norton and Company.

Saison, M. (2004). *Michel Foucault. La Peinture de Manet.* París, Francia: Éditions du Seuil.

---

[2] Los subrayados son nuestros.

[3] La traducción es nuestra. Como nota al final de cada cita traducida por nosotros, se ofrece la versión original: *La ressemblance, dont il est question dans le langage familier, est donc plus ou moins ressemblante. Dans la mesure où deux identités ont plus ou moins de similitude. Or, la ressemblance n'est pas un rapport entre deux termes* […] *Ressembler, c'est un acte, et c'est un acte qui n'appartient qu'à la pensée*.

[4] Michael Baxandall, en su libro *L'œil du Quattrocento*, desarrolla un estudio sobre las técnicas y características de la pintura renacentista. *Cfr:* Baxandall, 1985. Michel Foucault, por su parte, en la conferencia dictada en Tunes en 1968, *La pintura de Manet,* explica la idea de la ilusión de la pintura renacentista y la función de las luces y la claridad. *Cfr:* Foucault, 2004: 21-23.

Sincronía
ISSN: 1562-384X
Revista de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía / Departamento de Letras
Año XIX. Núm. 67 Ene-Jun. 2015

[5] La idea de la doble visibilidad está desarrollada en *Las palabras y las* cosas, a lo largo de la primera parte del Capítulo I, "Las Meninas".

[6] Original: *Il semble que le problème ne soit pas aussi simple que cela. Le miroir ne reflète pas nécessairement le roi et la reine à l'extérieur de la toile, mais plutôt la partie centrale du tableau que Vélasquez est en train de peindre. Il peut aussi s'agir d'une peinture déjà peinte représentant le roi et la reine.*

[7] Michel Foucault, en la conferencia de Tunes ya citada, desarrolla el tema de la introducción del espejo en el Arte y el problema de la doble presencia, concretamente desde la pintura de Manet. Alain Milon, en *Cartes incertaines*, retoma la presencia de espejo y reflejo a través de los pintores y obras citadas. (Milon, 2012: 157-175)

[8] Original: *L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible.*

[9] Original: *Seule la pensée peut devenir la chose qu'elle prend avec soi.*

[10] Original: […] *le plus grand abus.* […] *Il consiste à confondre la ressemblance par image,* […] *avec la similitude par identité*.

[11] Original: *Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image.*

[12] Original: *Le titre ne contredit pas le dessin ; il affirme autrement*.

[13] Original: *L'art de peindre – qui mérite vraiment de s'appeler «L'art de la ressemblance » - permet de décrire, par la peinture, une pensée susceptible d'apparaître visiblement.*